

Pogovor : Witold Gombrowicz i njegove drame

Blažina, Dalibor

Source / Izvornik: **Drame / Witold Gombrowicz, 2005, 353 - 374**

Book chapter / Poglavlje u knjizi

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:304420>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2023-05-31**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



POGOVOR
WITOLD GOMBROWICZ I NJEGOVE DRAME

BIJEG IZ DOMA – BIJEG OD FORME

U književnom opusu Witolda Gombrowicza, jednog od najvećih i najkontroverznijih poljskih pisaca 20. stoljeća, dramsko stvaralaštvo ima zapaženo mjesto; no iako u njemu nalazimo stanovite posebnosti koje ga razlikuju od pišćeva proznog djela, može se ipak reći da se upravo u dramama samo najradikalnije realizira jedan od temeljnih mehanizama Gombrowiczeve sveukupne književne slike svijeta – njezin kazališni karakter. Tako se *teatralnost* otkriva kao *spiritus movens* njegove poetike, no – kako ću nastojati prikazati – i svojevrsnog životnog »projekta« pisca za kojega je književnost bila najvažniji oblik egzistencije. Jer,

»Gombrowiczeva je ideologija njegova poetika (i obrnuto). Život je tog čovjeka organiziran prema književnom djelu koje piše. Njegov je narcizam književne prirode (...) Čak se i njegova gotovo bolesna potreba za ličnom (idejnom, moralnom, materijalnom) nezavisnošću može protumačiti kao rekompencija jednog velikog unutrašnjeg sužanjstva, jednog doživotnog robovanja imperativnu književnog stvaranja«.*

Witold Gombrowicz rođen je 1904. godine u Małoszycama (današnja središnja Poljska), kao četvrto dijete u osiromašenoj zemljoposjedničkoj

* Zdravko Malić, *Književno djelo Witolda Gombrowicza*, doktorska disertacija, Zagreb 1965, str. 32.

obitelji, koja se doselila iz Litve. Njegov otac, naočit i privlačan muškarac, bavio se poduzetništvom, njegova je majka bila oličenje enervantne brižnosti, ali i životne nesređenosti, braća muške osvajačke spretnosti, sestra pak – krijeposne bogobojznosti: iako naizgled vrlo obitelj u kojoj se gajio specifičan *savoir vivre* (deklasirana) poljskog plemstva, upravo će ona biti prvi generator Gombrowiczeva osjećaja izdvojenosti, a slika doma, oblikovana u djetinjstvu, postat će praformom njegova književnog svijeta, jezgrom svih kasnijih fabulacija – pokretačem dubinske radnje koja se može definirati kao »sukob junaka s obitelji, napuštanje ili naprosto bijeg iz doma i pokušaj stvaranja novog poretka (života, vrijednosti) za vlastiti račun, bez pomoći autoriteta«*.

Gombrowiczov bijeg iz doma imat će u poretku njegove biografije različite faze i stjecat će sve obuhvatnije simboličke dimenzije, a njegova će dramatičnost biti upletena u stalno nove opozicije i napetosti. Odgojen u atmosferi plemštine, Gombrowicz će iz doma ponijeti prije svega (hipertrofirani) aristokratizam: piščevi biografi bilježe da je njegov prvi literarni pokušaj bila zapravo školska povijest obitelji. Upravo u taj posebno njegovani osjećaj »visosti« upisat će se ključni pojam njegove slike svijeta: Forma. No da bi se Forma mogla uspostaviti bila je potrebna i njezina opozicija – »niskost«. Plemički dom i specifičan svijet njegovih ceremonijalnih znakova podrazumijevao je i drugo dno, oličeno u posluzi. Svjedočanstva govore o posebnom zadovoljstvu koje mu je pričinjala igra s slugama u čijim se očima ogledao – kao »gospodičić«.

GOMBROWICZ U VARŠAVI

Nakon neuspjeha očevih poduzetničkih projekata obitelj se 1911. godine preselila u Varšavu, gdje je Jan Gombrowicz dobio posao upravitelja. Relativno materijalno blagostanje smijenit će ipak nakon očeve smrti (1933) egzistencijalna nesigurnost. No njoj će, tijekom školovanja u uglednoj var-

* Jerzy Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, str. 20.

šavskoj gimnaziji, prethoditi stvaranje svojevrsnog kompleksa manje vrijednosti: okružen djecom iz elitnog društva, steći će »ugled« siromašnog provincijalca. Uostalom, ni kao đak nije briljirao: dobru je ocjenu imao jedino iz poljskog, budući da je učitelj prepoznao u njemu književni talent.

No unatoč tom talentu upisao je studij prava, za koji je bio nezainteresiran. Taj će interes za studij bit će još manji kada su ga roditelji, nakon stjecanja diplome, 1928. godine poslali u pariški Institut des Hautes Etudes Internationales. Taj prvi boravak u »prijestolnici svjetske kulture« kasnije će opisati kao »gubljenje vremena«, ali uistinu bit će on za njega mnogo važniji: osjećaj različitosti razvit će u njemu svijest o potrebi obrane vlastitoga »ja«, vlastitog identiteta. Uostalom, drugu polovicu te godine provest će u dalekim Pirinejima – tamo gdje je vladala autentičnost, među radništvom i pukom, tamo gdje je carevala »niskost«...

U tom prostoru između »visosti« i »niskosti«, u interakciji s drugima, postupno se oblikuje svemoćni pojam forme, koji će uskoro dobiti i svoj prvi književni oblik. Još za boravka u Francuskoj te nakon povratka u Varšavu napisat će zbirku novela *Uspomene iz puberteta* (*Pamiętnik z czasów dojrzewania*, 1933). U tematskom smislu sve te novele ponavljaju jednu »prasućaciju«: pripovjedač, najčešće autsajder, uzalud pokušava ostvariti bliži kontakt sa svojom okolinom, drugi mu uvijek nameće određenu formu (društveni stereotip), koja ga priječi da uspostavi svoj identitet. Jedini prostor identiteta – vlastito tijelo – pritom se kompromitira, (semantički) raspada na dijelove, i na taj način postaje »žrtvom« forme. Kao što vidimo, pojam forme ovdje ima prvenstveno karakter svojevrsnog socijalnog fantazma (stereotipa, konvencije), koji poništava svaku moguću autentičnost i koja je, kako bi rekao Sartre, izvoritsem »mučnine« kao temelja svake egzistencijalne zadanosti.

Iako su *Uspomene iz puberteta* zapravo negirale model psihološkog realizma, tako popularnog u poljskoj književnosti tih godina, kritičari su u svojim recenzijama uglavnom prizivali tu paradigmu u čijem je motrištu Gombrowiczova zbirka nalikovala na svojevrsnu kolekciju patoloških psiholoških portreta. I iako mu je zbirka omogućila da se ostvari kao pisac, njegova je reakcija bila gnjevna: otada će mnogo napora uložiti u tumačenje svojih istinskih književnih namjera.

Ipak, *Uspomene* su skrenule pozornost na svoga autora: uskoro će postati feljtonistom raznih varšavskih časopisa i novina, pri čemu je najdulju suradnju uspostavio s dnevnikom »Kurier Poranny« (1935-1938). Njegovi feljtoni zapravo su »škola poetike« samoga pisca: iako se u njima mogu pronaći elementi i egzistencijalističkog i strukturalističkog pristupa, bliži su zapravo postupku dekonstrukcije. Naime, Gombrowiczев postupak književnom tekstu zapravo teži izmiještanju kodova, pri čemu pisca mnogo više zanima situacija autora koji se nalazi suočen s institucijom Književnosti, negoli samo djelo: uspostavljajući tako zapravo vlastiti odnos prema kanonu, sâm pisac upućuje na izvorišta vlastite poetike i vlastite književne egzistencije – od Cervantesa, koji potvrđuje piščevu potrebu za autentičnošću, ali istodobno skreće pozornost s individualne na društvenu stvarnost, do Jarryja, čija će pobuna biti promocijom infantilnosti kao izrazom (književne) negacije svake zrelosti – svake petrificirane forme. U središtu te potrage za vlastitim književnim određenjem potraga je za stilom koji će najbolje iskazati tu strukturu svijeta – svijeta u kojemu nisu ljudi ti koji govore riječi, već su »riječi te koje govore nas«.

Iz ljutnje prema kritičarima koji nisu shvatili *Uspomene*, te iz iskustva feljtona nastat će prvi Gombrowiczев roman, *Ferdydurke* (1937). Konstruirajući djelo u obrascu pikarskog romana, pisac će tu u prvi plan postaviti infantiliziranog pripovjedača, prvu literarnu inkarnaciju samoga autora čija ga želja da povratkom u djetinjstvo pronađe autentičnost suočava s neumitošću poraza svakog sličnog projekta: prolazeći kroz tri institucije i tri situacije koje konstituiraju poljski kulturni univerzum – školu, građansku obitelj i plemićku kuriju – pripovjedač-autsajder će iz svake od njih pobjeći, svjestan zaludnosti svoje potrage koja se uvijek pretvara u semantički kaos i raspada u besmisao (svaka situacija završava općom tučnjavom). Iako su suvremeni kritičari *Ferdydurke* često tretirali u kategorijama psihologizma i sociologizma, videći u djelu satiru na poljsku svakodnevicu kao i na mitove koji je tvore (te je stoga bilo izloženo kako napadima slijeva, tako i zdesna), taj je roman imao zapravo mnogo šire ambicije: razrađujući »prasi-tuaciju« uspostavljenu još u *Uspomenama*, Gombrowicz joj je ovdje dao šire dimenzije, a svijet je – za razliku od još uvijek ponešto statičnih novela – definirao u dinamičkoj, transformativnoj vizuri. Danteovski put kroz

kulturni univerzum ovdje stječe opće antropološko-filozofske dimenzije, a junakova se nemoć vidi kao besmisao svakog pokušaja prevladavanja forme. Autentičnost je, naime, utopija, a svijet kulture (svijet znakova) uvijek iznova i bez ostatka narušava privid osobne slobode:

Između čovjeka i svijeta ispriječili su se mitovi, gotove formule, naopaki ideali, autoriteti, stranački programi, ideologije, predrasude, tradicije, književne škole, konvencije, truzimi, religije. Čitav taj nestvarni sloj polukulture i idejne nadgradnje onemogućava čovjekovu autentičnost, u ime koje je napisano Gombrowiczеvo djelo.*

Ferdydurke, međutim, nose i tragove feljtona: dvije umetnute pripovijetke, kao svjevrsni metakomentar radnje romana, rasprava su s uzročno-posljedičnom logikom kretanja, sa simetrijom i analogijom kao načelima racionalne organizacije svijeta/teksta, koji se ipak uvijek raspadaju u besmisao; stilistički adekvat tog transformativnog i grotesknog shvaćanja zbilje – shodno postavci o njezinom jezičnom karakteru – postaje u *Ferdydurke* Gombrowiczеva rableovština u kojoj je somatizacija svijeta znak semantičke i smislene entropije. Joškov bijeg iz doma dobiva dimenzije tragifarse.

Otkivanje sa socijalne platforme, razrastanje »prasiituacije« i osvještjenje literarnog postupka dovode Gombrowicza na vrata dramske strukture. Iako je nastala vjerojatno nešto ranije, *Ivona, kneginjica od Burgunda* (*Ivona, księżniczka Burgunda*, 1938), Gombrowiczеva prva drama, nosi obilježja tog procesa: s novelama iz *Uspomena* veže je stanovita shematičnost i egzemplarnost s kojima pristupa razradi »prasiituacije«, s metaknjiževnim/metadramskim postupkom »otkriće« Shakespearea kao dramskog obrasca i svjevrsnog ekstrakta povijesti koji zapravo omogućuje izlazak iz zadanosti društvenim kontekstom. Uostalom, Shakespeare će od tog trenutka postati najvažnijom (iako ne i jedinom) intertekstualnom »polugom« koja će pokretati mehanizme Gombrowiczевih apovijesnih drama. Jer, njega zanima ipak nešto drugo: »ne to kako ljudi stvaraju povijest i kako ih ona stvara, već kako se sami stvaraju u procesu interakcije«.**

* Zdravko Malić, *Književno djelo Witolda Gombrowicza*, doktorska disertacija, Zagreb 1965, str. 181.

** Michał Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, str. 118.

Ivona je doista ekstrakt: kraljevski dvor kao nova inkarnacija doma postaje mjestom teatralizacije razrasle »prasisituacije«. Kao institucija u kojoj apsolutno vlada ceremonijal, taj dom je »simbolom i prefiguracijom društvenog, svjetonazornog, političkog, čak i metafizičkog sustava; mogao se identificirati s kraljevskim dvorom, sjedištem vlade, crkvom, domovinom, štoviše, čitav kozmosom – ako ugledamo u njemu domenu predustavnog poretka«*. Taj se »predustavni poredak« otkriva kao generator forme, a ceremonijal postaje zapravo njezinim vanjskim znakom. Polaznu situaciju, definiranu »društvenim ugovorom«, narušava želja princa Filipa da se, usuprot konvenciji i željama kraljevskog para, oženi Ivonom, Strankinjom i oličenjem različitosti, čija se pojava (ružna, šutljiva, »niska«) doživljava kao svekolika provokacija. Filipova želja može se protumačiti i kao mladenački (»nezreli«) pokušaj pronalaženja autentičnosti (vjenčanje izvan kodificiranoga rituala, na temelju žudnje), baš kao i Ivonina provokacija koja je, u osnovi, također manifestacija neposrednosti: zaljubljuje se u Filipa.

Tako se u *Ivoni* pojavljuje još jedna dimenzija gombrovičevske forme, koja u prethodnim tekstovima nije bila prisutna: ljubav. Postaje ona još jednim oblikom usužnjavanja drugoga, negacijom individualne slobode (ili, bolje rečeno, čežnje za njom). Jer, u (Gombrowiczevoj) ljubavi riječ je o »predavanju partneru prava na suoblikovanje vlastitoga 'ja' kao pristanka na definiranje samoga sebe na temelju svjesnog izbora tog a ne drugog predmeta osjećaja«**. Ljubav dakle poništava individualnu slobodu i Filip odustaje od svoje namjere – prelazi na stranu dvora te postaje sudionikom kolektivnog ubojstva koje se priprema: doista, za kraljevski par i dvor u cjelini jedini način očuvanja integriteta *ukidanje* je razlike – Ivona mora umrijeti. Inscenacija davljenja ribljom kosti ima dimenziju farse, ali taj »neozbiljni« *decorum* »kvari« scenerija: događa se to na pripremljenoj gozbi koja priziva kontekst Posljednje večeri. »Izdaja«, dakle, poništava djelovanje groteske i u značenjsku izotopiju komada uvodi mitski element: komad postaje tragifarsom.

* Jerzy Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, str. 98.

** isto, str. 90.

Jednostavna po svojoj strukturi, *Ivona* ipak postavlja ozbiljne teatralizacijske zadatke. Njezina inscenacija mora računati s osnovnim obilježjima »prasisituacije«: čovjeka oblikuje Drugi. Postoji, dakle, samo situacija, i glumac mora biti svjestan tog prosede: »Ulazeći na scenu nisam nitko, još me nema; a ako čak i jesam netko, već sam oblikovan u međuljudskoj centrifugi, odmah ću se deformirati, iskriviti, rasuti. Jer, eto, ulazi partner. Njegov pogled me prisiljava da učinim neku gestu, zauzmem nekakvu pozu, a ona pak izaziva gestu protivnika – i već smo povezani, počinjemo glumiti uzajamno, spram sebe, zbog sebe, protiv sebe: počinjemo postojati«*. Naravno, tu elementarnu, »antropološku« situaciju valja razraditi dinamički, u stalnom nastajanju, a forma se mora utjeloviti u scenskim znakovima: Shakespeare, ali i njegova (Jarryjevska) negacija moraju referirati konvencionalnost, odnosno njegovu drugu, »pobunjeničku« stranu – grotesku. Upravo zato *Ivona*, baš kao i drugi Gombrowiczevi dramski tekstovi, pokreće prosede igre koji nije samo igrom međuljudske situacije, već je i igrom znakova kulture.

Naravno, destabiliziranje situacije djelo je provokacije. Uloga Ivone postaje zato središnjim kazališnim problemom, jer u njezinom se krivom zrcalu ogleda čitav dvor koji, ugrožen u svojim temeljima, poseže za novim maskama – naročito Filip. Ivona stoga nije u pravom smislu lik, više je funkcija, »više unutarnji problem Filipa, nego punokrvna osobnost«**. Na taj način Ivona, kao oličenje različitosti i pobune, postaje povodom Filipova bijega iz doma, u čije se okrilje – suočen s novom formom – pokajnički vraća. I Filip i Ivona nose, dakle, znamenja piščeva *alter ega****, postaju znakovima njegove unutarnje drame. Dvor kao prefiguracija doma u njegovoj najkonvencionalnijoj dimenziji ostat će trajnim mjestom svih Gombrowiczevih drama: ovdje je njegov oblik najjednostavniji i najbliži »ranom« Gombrowiczu.

* Konstanty Puzyna, *Pestka*, u: *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław, 1984, str. 165-166.

** Jerzy Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, str. 99.

*** isto, str. 100.

Tu »dijalektiku« situacije i provokacije (u kojoj nikada ne dolazi do pune sinteze) nalazimo i u poretku njegove biografije. Pisac, čija će *Ferdydurke*, shvaćena kao groteskna satira, doživjeti znatan uspjeh, krajem tridesetih godina postaje važnom figurom varšavskog književnog života. Kritičari ga sada često vide kao predvodnika nove generacije mladih pisaca, one koja je debitirala oko 1932. godine i koja je u poljsku književnost unijela dimenziju »narrativne revolucije«: spomenimo tu njegove vršnjake Zbigniewa Uniłowskog, Michała Choromańskiego, Tadeusza Brezu, Jerzyja Andrejewskog i – jednog nešto starijeg – Brunu Schulza. Međutim, u užem smislu »Gombrowiczewu književnu skupinu« (koliko god to u pisca koji je oduvijek inzistirao na individualnosti i različitosti zvučalo kao oksimoron) sačinjavaju njegovi partneri za stolom u najpoznatijoj varšavskoj književnoj kavani tog doba, »Ziemiańskiej«: Stefan Otwinowski, Stanisław Piętak, Jerzy Pietrkiewicz, Kazimierz Brandys, Adam Ważyk i drugi. Tu je u njihovu društvu gotovo svake večeri inscenirao svoju omiljenu igru: suočen sa svojim »žrtvama« nastojao je provocirati raspad forme u Drugoga. Primjerice, ako je razgovarao s nekim tko je zastupao građanske poglede, glumio je marksista; ako je njemu nasuprot sjedio komunist, predstavljao bi se kao aristokrat. Ta se igra provokacije usložnjavala kada je bila riječ o društvenoj igri u kojoj je sugovornika valjalo izbaciti iz njegove pribrane »uloge«, poljuljati njegov (u pisca često hipetrofirani) *ego*, i na taj način stvoriti novu situaciju. Ovdje ukratko opisani prosede Gombrowiczewa kompromitiranja Drugoga suklađan je s književnom »prasisituacijom« i dubinski je teatralan. Jer, izvan forme, koja je u stalnoj mijeni, ne postoji, zapravo, ništa – tek utopijska čežnja za autentičnošću i neponovljivošću svake individue. Rezultat te napetosti neprestana je transformacija: valja se »reflektirati u očima svih kao sposobnost neprestane metamorfoze«.*

Gombrowiczewa sklonost »niskosti« došla je do izražaja i u detektivskom, trivijalno-gotskom romanu *Opsjednuti (Opętani)*, nastalom na margini njegova bavljenja književnošću – iz želje da se okuša kao pisac popularne forme. Međutim, izdavačke je planove prekinuo Drugi svjetski rat (roman će biti objavljen mnogo kasnije, tek 1994. godine).

* Jan Błoński, *O Gombrowiczu*, u: *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984, str. 209.

29. srpnja 1939. godine, dakle tek nešto više od mjesec dana uoči napada fašističke Njemačke na Poljsku, poljska broderska kompanija Gdynia-America Line organizirala je promotivno putovanje u daleku Argentinu svog najnovijeg velikog putničkog broda »Chrobry«. U skladu sa svečanim karakterom tog putovanja na palubi broda našli su se mnogobrojni uzvanici, a među njima i mladi stvaraoci koji su trebali svjedočiti tom pothvatu: bio je tu, pored ostalih, i Witold Gombrowicz.

Pristajanjem poljskog »transatlantika« u putničku luku Buenos Airesa 20. kolovoza 1939. godine otpočinje drugo i dugo, argentinsko razdoblje piščeva života. U tom trenutku pisac nedvojbeno nije bio svjestan prijelomnog karaktera tog događaja – činjenice da će u toj dalekoj zemlji ostati pune 24 godine i da će ona u velikoj mjeri odrediti njegovu dalju sudbinu. Jer, samo deset dana kasnije započet će Drugi svjetski rat – rat koji je ukinuo mogućnost povratka (a Gombrowicz se nije smatrao sposobnim sudjelovati u njemu kao vojnik); ali koji je istodobno stvorio posve novu egzistencijalnu situaciju: daleko od Poljske, lišen obveze stalnog rvanja s njezinim fantazmima, pisac se u toj dalekoj i nepoznatoj kulturi mogao prepustiti drugoj stani svoga Ja, svojoj preporođenoj mladosti, »niskom« i trivijalnom – svemu onome što je »podšiveno« ispod racionalnoga *superega*. U tom je prostoru mogao, rečeno jezikom psihoanalize, prepustiti se impulsima svoga *ida*...

Doista: Argentina ga je »oslobodila tereta« – bio je ovdje »nitko i ništa«, slabo je poznao španjolski jezik (služio se uglavnom francuskim), a nije umio manualno raditi. Jedinu oslonac mogla mu je biti poljska emigracija, uključujući i diplomaciju. No, »trezor arhaične poljskosti«, koji je emigracija čuvala kao zalag svoga postojanja i svoje iluzije, njemu je bio posve stran: bio je to u njegovim očima samo još jedan oblik kočenja »poljske forme«, bespredmetniji od svih onih oblika s kojima se susretao u međuraću. Tu je – suočen s nostalgичnim frustracijama emigrantskoga duha, koji je stalno fabricirao kvazi-romantične vrijednosti, obnavljajući, s jedne strane, patrišnu kulturološku matricu poljskog domoljubnog tirtejzma, te, s druge strane, sentimentaliziranu inačicu mickjevičevske nostalgije – Gombrowicz

mogao reagirati samo u skladu sa svojom provokativnom prirodom... i tu je potporu vrlo brzo izgubio.

Štoviše, njegov je odnos prema ratnim patnjama Poljske postao upitan: odbacujući tradicionalni, konzervativni patriotizam, on je rat vidio ne samo veliku klaonicu, već i kao pozitivnu vrijednost: »ne samo kao košmar i patnju, već i kao šansu za preoblikovanje društvenog života i ideala, vraćanje jedinki slobode i životne nesputanosti, ukidanje normi i autoriteta*«. Rat je vidio posve nekonvencionalno i to mu je mišljenje pribavilo mnogo protivnika, kako za vrijeme rata, tako i u poslijeratnoj, socijalističkoj Poljskoj.

Istodobno, Argentina mu se ukazala kao oličenje »nezrelosti«, kao simbol mladosti i svekolikih mogućnosti koje ona pruža: kao još-ne forma, kao kultura u svojoj pred-fazi – kao opozicija »zreloj«, petrificiranoj Europi. Upravo stoga, njega kao pisca pred kojim je tek bilo »osvajanje« nove sredine, odbijala je vladajuća književna klima – milje u kojemu je neupitno carevala književna skupina okupljena oko Victorije Campo (a kojoj je, između ostalih, pripadao i Borges) i koja je njegovala svojevrсни »bjelokosni« parnasizam – posve suprotan argentinskoj kulturi, njezinoj vitalnoj, mladačskoj otvorenosti, kako je smatrao Gombrowicz. I zato je oko sebe stao okupljati mlade, neetablirane pisce (među inima, bili su tu Kubanac Virgilio Piñero i Ernesto Sabato), koji su egzotičnog, ali zanimljivog pisca prihvaćali kao svojevršnog maga: svoje je sjedište sada smjestio u kavanu »Rex«, omiljeno okupljalište argentinske literarne oporbe. Tu je, igrajući šah, režirao nove situacije...

Omamljen mladošću (sâm je svjedočio o svom neočekivanom preporodu) i privlačan toj istoj mladosti, Gombrowicz se prepustio njezinim svekolikim mogućnostima: upravo tako njegovi suvremeni biografi najčešće tumače piščevo »nestajanje« u tami Retira, lučke četvrti Buenos Airesa, u kojoj se predavao igri s mladićima. Naziv te četvrti simbolizira Gombrowiczevu homoseksualnu inicijaciju: u psihanalitičkom smislu riječ je o pohodu u »niske« labirinte *ida*, u kulturnom – o pokušaju negacije svake forme. Jer,

* Jerzy Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, str. 24.

kao što smo vidjeli, »službena« se (hetero)seksualnost vidi kao jedna od temeljnih inačica usuznjenosti; homoseksualnost, međutim, provocira formu. No ipak, valja reći: Gombrowiczov homoseksualizam prestaje upravo tamo gdje se i on sâm pretvara u normu – tamo gdje postaje obveznom legitimacijom, pravilom igre, ideološkim supstratom. Bila je to, kako se čini, samo još jedna potraga za autentičnošću, otjelovljena u nagonskoj žudnji koja izmiče svekolikim klasifikacijama.

U svojim mladim argentinskim prijateljima (baš kao i nekoć u Varšavi) vidio je saveznike u želji da se realizira kao pisac (upravo su mu oni pomogli da prevede na španjolski i objavi *Ferdydurke*, 1947). Borba za književni status jedan je od stalnih pokretača njegove životne »igre«. Pokušavao se nametnuti, pišući povremeno za argentinski tisak, držeći javna predavanja o književnosti i filozofiji, provocirajući (književnu) okolinu. Ipak, bez većeg rezultata. Živio je teško i svoju je materijalnu egzistenciju zahvaljivao prije svega pomoći prijatelja, među kojima su ponajprije bili poljski znanci – no nikako ne i oni koji su predstavljali »službenu« Poljsku, onu koja je emahirala ogrezlu »poljsku formu«.

Bijeg iz doma nije međutim moguć bez stalnog vraćanja tom istom domu. U prvim poslijeratnim godinama nastaje druga Gombrowiczeva drama, Vjenčanje (*Ślub*), koja, baš kao i njegovi drugi kazališni tekstovi, pribire kostim univerzalnosti, sveltremenosti, pri čemu se i opet kao intertekstualni supstrat priziva ponajprije Shakespeare: no ne samo *Hamlet*, već i *Richard III*, *Kralj Lear*, *Macbeth*, a njima valja dodati i poljsku romantičku dramu, prije svega *Ne-Božanstvenu komediju* Zygmunta Krasinškog.

Tekst je zapravo dramaturška obrada sna – sna Henrika, vojnika na fronti, koji, kao što je uobičajeno, sanja o povratku u vlastiti dom: no smjesta se pokazuje da taj dom više nije idilični obiteljski kutak, već njegova »niska«, obezvrijeđena transformacija – krčma: otac više nije otac, već krčmar, majka je postala svodnicom, a Manjka, zaručnica – svačijom curom. Čitav dramaturški postupak generira se iz tog poniženja, koje je izvor žudnje, kao i njoj suprotne želje za očuvanjem dostojanstva. Obje se silnice potiru: Henrik »da bi dospio do pravog objekta žudnje mora razotkriti i srušiti zabrane koje ga sapinju. Istodobno pak (...) želi svoj divlji impuls ukrasiti

dostojanstvom, drukčije govoreći, dati mu nekakav društveni status«*. Zbog toga, kao formu koja omogućuje ostvarenja cilja, vidi vjenčanje – društvenu inicijaciju. No u Henrykovo se psihi sve obznanjuje kao dvostrukost, pri čemu – u psihoanalitičkom smislu – ništa nije onim čime se prikazuje, a i on sâm ima svoga dvojnika, mračnog destruktora – Pijanca koji, zajedno s agresivnom ruljom u krčmi, svaki put iznova gestom narušavanja osobnog integriteta otvara ponore kaosa. Upravo zahvaljujući opiranju svemoći tog đavolskog advokata, Henrik je sapet u načelnoj dvostrukosti: sakralizirajući Oca (pretvarajući ga u kralja) – želi njegovo uništenje; sakralizirajući Manjku (želeći je vjenčati) – želi da postane svačija. Sakralizacija je, dakle, moguća samo putem desakralizacije, poniženja: ostvaruje se kao vlastita negacija.

U drugom činu, zahvaljujući »demijurškoj« (oniričkoj) gesti nastajanja krčma se transformira u novu inkarnaciju doma: kraljevski dvor, u kojemu Henrik najprije igra ulogu prijestolonasljednika, a zatim monarha. Jer, da bi se nametnuo kao individualnost (kao slobodna osoba) mora se lišiti svih (psihičkih) zabrana: roditelje («kraljevski par») i Pijanca (vlastiti demonski *alter ego*) strpat će u zatvor, pohapsiti sve oko sebe, i njegova će vlast postati neograničena – konačno, postao je apsolutni vladar, čitav je »svijet« sada zavisao od njega, uspio je, naizgled, ovladati njime. No vjenčanje bez Drugoga (bez društvene sankcije) postaje sada nemoguće i zbog toga odlučuje da će vjenčanje »sâm sebi dati«. Ipak, »ljubav« je moguća samo »preko trećeg« (i ona je forma) i obznanjuje se samo kao novi, sublimirani oblik socijalnog ropstva. Henrik stoga odbacuje Manjku, nagon za vlašću jači je od seksualne žudnje.

No još uvijek se nije ostvario kao apsolutno slobodna individua. Da bi to napravio mora počiniti zločin: stoga nagovara Vladu, svoga najboljeg prijatelja (racionalni *alter ego*) da počinu samoubojstvo. I konačno, taj zločin, na koji vjerni Vlado pristaje, presudno je prekoračenje granice: Henryk je simbolično prekinuo svaku vezu s društvom, vjenčanje je postalo posve nemoguće, i junak je prešao s onu stranu razuma. Iz napetosti »prasisituacije« nema pomirenja: čovjek kao socijalna i čovjek kao (neponovljiva, indivi-

* Jan Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Universitas, Kraków, 2003, str. 119.

dualna) egzistencijalna datost uzajamno se poništavaju, i to je izvor patnje. Nije čudno da je u jednom od najautoritativnijih interpretacija tog teksta *Vjenčanje* nazvano »psihoanalitičkom tragedijom«*: svjedoči ona o dubinskoj drami koja vlada Gombrowiczovim svijetom i njim samim – tamo gdje teatralnost tog svijeta postaje unutarnjom »igrom« sa samim sobom.

Kao što vidimo, bijeg iz doma dobiva u *Vjenčanju* nove dimenzije: i bez obzira je li riječ o teatralizaciji »ljudske crkve« u kojoj Boga nema ili psihodrame u kojoj postoji metafizička sankcija, riječ je o novom mitskom i simboličkom usložnjavanju temeljnog obrasca. Gombrowicz, čija se kazališna vizura temelji na oponiranju Drugom, postaje univerzalnom, apovijesnom slikom ljudske zarobljenosti formom.

Prevođenjem *Vjenčanja* na španjolski jezik (uz pomoć jednog od prijatelja, Alejandra Rússovicha, 1948) i njegovim objavljivanjem Gombrowicz je još jednom pokušao skrenuti na sebe pozornost argentinske publike. No sama složena tekstura tog djela, njegov »europski« karakter i formalna inovativnost bili su razlogom gotovo posvemašnjeg poraza; uostalom, i za poljsku emigrantsku publiku, nepripravnu za takav eksperiment, bio je to neprihvatljiv tekst. Moguće je da je neuspjeh *Vjenčanja* ponovno usmjerio pisca prema okršaju s »poljskom formom«. Uostalom, u međuvremenu se ponešto stabilizirala njegova materijalna situacija: od 1947-1955. godine radit će u Banco Polaco, koja je surađivala sa socijalističkom Poljskom, a iz tog razdoblja potječu i svjedočanstva o piščevim razmišljanjima da se vrati u zemlju. No s vremenom je shvatio da je to, u situaciji kada ga je velik dio javnog mnijenja smatrao ili izdajicom ili pak posve neprihvatljivim piscem u vremenu koje je instaliralo socrealizam kao obvezujuću normu – duboka iluzija. Tada se Gombrowicz okrenuo emigrantskoj Poljskoj i napisao jedno od svojih najrazornijih djela, roman *Trans-Atlantik* (*Trans-Atlantyk*).

No *Trans-Atlantik* nije tragedija, već groteska: taj roman, koji sada posve otvoreno priziva autobiografski kontekst (glavni junak zove se jednostavno Witold Gombrowicz), zapravo je svojevrsna sinteza njegove argentinske biografije, a njezin je groteskni karakter rezultat dvostruke upućenosti ju-

* isto, str. 137.

naka – na patetično, »naduto« sarmatsko poljaštvo (čitav je roman stilizacija barokne književnosti – *Memoara* Jana Chryzostoma Paseka iz 17. stoljeća) te argentinsku »niskost«, oličenu u Gonzalu, inkarnaciji homoseksualne razuzdanosti. Roman, međutim, završava općom kompromitacijom – u salvama oslobađajućeg smijeha. Ipak, *Trans-Atlantik* je uskoro, nakon objavljivanja 1953. godine u poljskom Književnom institutu u Parizu, viđen prije svega kao najradikalniji pokušaj »oslobađanja Poljaka od Poljske i zamijene Oca Sinom« – u ime individualne slobode i slobode kritičkog uma: u ime mladosti i »nezrelosti«. No istodobno, *Trans-Atlantik*, koji završava salvama smijeha, nosi novi znamen: sarmatsko poljaštvo postaje ujedno znakom vlastitosti, znakom individualnosti, znakom posebnosti. Gombrowicz postaje svjestan nove vizure u kojoj će se »poljska forma« uskoro pretvoriti u njegov štit.

Pojava Gombrowiczeva djela u Parizu (*Trans-Atlantik* je objavljen zajedno s *Vjenčanjem*) bila je i opet svojevrsnom gestom provokacije: kao prva u biblioteci Književnog instituta bila je zapravo rukavicom bačenom upravo poljskoj emigraciji. Reakcije su, naravno, bile ogorčene, a Gombrowicz je postigao svoj cilj: njegov ga je izazov konačno smjestio u kontekst u kojemu se želio vidjeti – postao je opet poljski, premda nadasve »vlastiti« (univerzalni) pisac. Pred njim su se konačno odškrinula vrata Uspjeha.

Na stranicama časopisa »Kultura«, koji je izdavao Književni institut, iste je godine počeo izlaziti i Gombrowiczov *Dnevnik* (*Dziennik*). U toj je formi njegovo »Ja« moglo još oštrije progovoriti o kolektivnim fantazmima poljaštva, i taj je napad posebno snažno odjeknuo u krugovima emigracije. No s vremenom u *Dnevniku*, koji je Gombrowicz pisao gotovo do kraja života i konačno objavio u tri sveska (1953-1956, 1957; 1957-1961, 1962; 1961-1966, 1966), naći će se i mnoge druge teme: auto-biografske refleksije, anegdote, putopisi – svi oni često u šaljivo-grotesknom tonu – ali i polemike s važnim intelektualcima, filozofske rasprave, razmišljanja o književnosti i ideologiji, o smislu egzistencije... Bila je to, jednom riječju, manifestacija slobode suverenog subjekta, koji sebe i smisao svijeta vidi u stalnom nastajanju, u stalnoj kreaciji, i koji se uvijek iznova suprotstavlja novim formama. Integrativni dio tog *Dnevnika* negacija je svake iskrenosti: riječ je o kreiranju slici vlastitoga »Ja« koja se predstavlja Drugima i ona nosi u sebi sva obilježja

njegove književne i društvene igre – Gombrowiczeve omiljene igre s čitaocem, koja i opet biva tek novom prefiguracijom teatralne »prasisituacije«.

Upravo će *Dnevnik* – više negoli druga njegova djela – postati emblemom novoga doba u Poljskoj, u zemlji koja nakon duge noći staljinizma i socrealizma od 1953. godine prolazi kroz proces obračuna s vlastitom »usušnjenom« prošlošću, a poljskim će intelektualcima i književnicima Gombrowicz postati istinskim simbolom kritičke slobode, tako dobrodošle u ozračju »poljske jugovine« 1956. godine. Jer, Gombrowicz se krajem pedesetih godina ponovno vraća u Poljsku (naravno, ne doslovno), a njegova se djela, ona predratna, ponovno tiskaju – premda vlast na njega gleda s nevjericom: »Gombrowicz je bio opasan – jer je udario u društvene mitologije, jer je razgolićavao međuljudske odnose, jer je bio beskompromisni racionalist, jer je u čitaocu oblikovao sposobnost grotesknog viđenja svijeta – i osjećaj humora«*.

Manifestacijom tog kritičkog uma bio je prije svega *Dnevnik*: upravo će on postati uzorom mnogima i od njega će otpočeti prava poplava slične memoarske literature. No Gombrowicz je racionalizam ipak samo relativan i upravo sredinom pedesetih u tom će se diskursu pojaviti metafizičke pukotine. U romanu *Pornografija* (*Pornografia*, 1960) autor se ponovno vraća ratnom domu, ali sada taj povratak nije više samo u znaku složenog odnosa između okrutnosti i erosa, između čovjeka i čovjeka u svijetu u kojemu svatko »špijunira« svakoga i u kojemu nema Boga: Crkva se iznenada ispunjava kozmičkim crnilom – u sakralni (ritualni, ceremonijalni) prostor prodire egzistencijalna praznina... Ne ulazeći u zamršene odnose između likova, valja reći da osnovna dioba protječe linijom Stari – Mladi: no ti Mladi sada više nisu opozicija Starima, i oni su »zaraženi« njihovim formama, a smrt koju nose postaje negacijom same mladosti. *Pornografija* je nedvojbeno sinteza dotadašnjeg Gombrowiczeva stvaralaštva, ali ujedno unosi važan *novum*: svjedočanstvo je starenja samoga autora, njegovo je prvo suočenje sa smrću koja će ga od tada opsesivno pratiti.

* Jan Józef Lipski, *„Ferdynandurke“ czyli wojna skuteczna wydana mitom*, u: *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984, str. 102.

Pojavu *Pornografije* poljska kritika ipak nije dočekala s većim oduševljenjem; mnogo su pohvalnije bile francuske kritike, nakon pojave njegova prijevoda (1961). Štoviše, upravo je *Pornografija* širom otvorila vrata Uspjeha: lansiran i hvaljen u Parizu, Gombrowicz je konačno mogao postati ne samo poljskim, nego i svjetskim piscem. Njegova je Argentina bila već preuska i predaleka: valjalo je krenuti novim tragovima, promotriti se u zrcalu velike i stare europske kulture; no taj je odlazak bio istodobno praćen osjećajem skoroga kraja.

SMRT U EUROPI

Dobivši jednogodišnju stipendiju Fordove fundacije Gombrowicz je 1963. godine krenuo u Berlin, no put ga je vodio preko Pariza: valjalo se predstaviti u »prijestolnici svjetske kulture«, a Gombrowicz je to, u svjetlu reflektora, učinio na svoj način – provokacijom. Napao je sve što je francusko: književnost, kuhinju, erotiku, politiku i modu, promatrajući Pariz (još jednom) s punom sviješću »provincijalca« svjesnog svoje poljske zadanosti.

Još je veći promašaj bio njegov boravak u Zapadnom Berlinu: Nijemcima nikako nije mogao oprostiti zločin, na grad je gledao kao na »grad Hitlera« – stalno istražujući tajnu zla. I iako ga je intelektualna elita primala gostoljubivo i s jasnim osjećajem krivnje – ostalom, kao veliku književnu zvijezdu – taj je kontakt bio prepun nesporazuma. Osim toga, zahvaljujući jednom nesretnom neautoriziranom intervjuu, objavljenom u domovini, uskoro je na njega krenula lavina službene poljske kritike, koja ga je, kao egotista i čudaka, nastojala difimirati u očima čitaoca. Svemu tome treba dodati i ozbiljne zdravstvene probleme koji su se pojavili u teškoj berlinskoj klimi.

U ožujku 1964. godine vratio se u Pariz i tu je upoznao mladu kanadsku stipendisticu, Mariju Ritu Labrosse: fascinirana njegovom provokativnom prirodom, uskoro je postala objektom Gombrowiczeva zanimanja. Kad mu je, zbog narušena zdravlja, preporučena promjena klime, ponudio joj je zajednički odlazak na jug, u provansalsko elitno ljetovalište Vence.

Upravo će tu dovršiti svoj posljednji roman, *Kozmos* (*Kosmos*, 1965), objavljen najprije u pariškom Književnom institutu. *Kozmos* je, u odnosu na *Pornografiju*, otišao još jedan korak dalje: u tom zamršenom romanu koji govori o jednom slučajnom izletu pripovjedača (i opet Witolda) u Zakopane gdje se nalazi s prijateljima, zahvaljujući jednom isto tako slučajnom otkriću obješena vrapca na grani, pretvara se u svojevrzni detektivski roman: istraga, međutim, otkriva niz slojeva tajni, a osobe koje u njoj sudjeluju »vežu se« u najrazličitijim odnosima, punim strasti – koja je glavni pokretač radnje – organizirajući svoje relacije u parafrazama različitih književnih žanrova. Međutim, svaki od njih drukčije se odnosi prema svijetu »izvana« i svijetu »iznutra«: te dvije strane podjednako su metafizičke, a tijelo i (društvena) egzistencija slažu se u nerazmrsivi splet znakova – u kozmičku formu. Sâm autor svoj je roman nazvao romanom o nastajanju stvarnosti, ali on je isto tako dubinski uronjen u metafiziku smrti. Uostalom, ključevi za njegovo razumijevanje raznovrsni su i stalno se opiru bilo kakvoj jednoznačnosti.

Povijest nastanka *Operete* (*Operetka*, 1966), treće i posljednje Gombrowiczeve drame – ujedno posljednjeg piščeva objavljenog djela – vraća nas u pedesete godine, u Argentinu: upravo tada nastaju krnji, nedovršeni rukopisi dviju drama, koji se generički vežu uz nastanak konačne verzije tog teksta: riječ je o *Povijesti* (*Historia*) i prvoj verziji *Operete*, koja se najčešće označava kao *Opereta I*.

Povijest (1951) skica je u kojoj su glavni likovi članovi piščeve obitelji, koji »sude« Witoldu. Obitelj preuzima najprije ulogu Ispitne, zatim Re-grutne komisije, da bi se konačno, u jednoj od verzija tog teksta, transformirala u rusku Carsku obitelj: na taj način potvrđuje se da je izvor Gombrowiczevih kraljevskih drama autobiografski, i da je i u njima uvijek riječ o prefiguraciji doma: »Majka, koja uvijek drhti nad njegovim zdravljem, postaje Caricom, opsesivno obuzeta hemofilijom sina. Otac, sitničavi administrator, pretvara se u Nikolaja II, za kojega se govorilo da je bio stvoren za zapovijedanje pukom, a ne za vođenje carstva. Brat Janusz, za Witolda utjelovljenje 'muškosti', trebao je postati Rasputinom. Jerzy, šarmantan i druželjubitiv – Komornikom. Rena pak Velikom Kneginjom Anom, ideal-

nom njegovateljicom, junakinjom, žrtvom*. I konačno, u četvrtoj sceni, u kavani »Ziemiańskiej» susrećemo Witolda s Józefom Piłsudskim, kazališnom inkarnacijom najvećeg poljskog političara prve polovice 20. stoljeća, koji Witolda šalje u misiju Hitleru; Witold mu pak, kao oblik otpora, savjetuje »bosost»: pučku formu poljskosti...

»Bosost« je adekvat »goloće«, nagosti, koja će u konačnoj verziji *Operete* postati središnjim simbolom mladosti, oličene u Albertinki. Ipak, *Opereta I*, nastala 1958. u Argentini, još je udvajala taj simbol – uz pučku Albertinku pojavljuje se u njoj i sluga Albert, a funkcija obaju »predavanje« je »visosti« – aristokratskom svijetu s dvora grofova Himalaja; ovi pak podmeću Albertinku Caru Barbiašu, kojega Albertinka privlači, jer »daje drugima«; to pak koriste revolucionari koji žele da car i Albertinka zajedno stanu maštati o nagosti, što će ih – svučene – konačno osloboditi kostima – diferencijalnog znaka svake »visosti«, i tako Cara lišiti njegove vladarske moći.

Jer, svijet *Operete*, naizgled lak i površan kao svijet stvarne operete u kojoj, kazališno konvencionalno, »vječno mlade uloge« igraju u pravilu stari pjevači, kostimirana je farsa o povijesti: njezinu naznaku nalazimo u *Povijesti*, njezinu prvu, još uvijek ideologiziranu i nedovršenu varijantu u *Opereti I*. Objema ipak Gombrowicz nije bio zadovoljan. Stoga *Opereta*, nastala u Francuskoj, unosi važne novosti: svijet Starih, koji svoju ideološku moć zasniva na kostimima i modi, postat će grotesknom slikom povijesti 20. stoljeća, a u njezinoj joj kostimiranoj igri vodi (i razotkriva) novi lik, Fior, »pariški majstor mode« (naravno, literarizirani Dior), pravi redatelj Povijesti.

No glavni lik i pokretač radnje nije Fior, već upravo Albertinka: jer, upravo se ona, »zaražena« erotikom, ne želi odjenuti, upravo je ona (poput Ivone) izgovorila odlučno »ne«; Zlotvoričići, spuštenu s uzice, skrivaju je u lijesu, ne bi li je sačuvali kao zalog revolucije. Ipak, na posljednjem balu umjesto pogreba događa se uskrснуće: iz kaosa kostimirane (i kompromitirane) Povijesti izlazi gola Albertinka, apoteoza mladosti. Što ona znači? – čistu mogućnost: »Njezina opojna neodređenost skriva gomilu neostvare-

* Konstanty Jeleński, *Od bosości do nagości (O nieznannej sztuce Gombrowicza)*, u: *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984, str. 295.

nih oblika i utjelovljenja budućnosti. Istodobno pak – nasuprot maskama i kostimima – ostaje tajanstvena, zagonetna, nedostupna. Lijepa je zato što je ništa, a može biti sve*.

Taj apsolutni potencijalitet »nagosti« negacija je svake forme, svake ideologije, svakog kočenja (i zbog toga je *Opereta*, u svojoj konačnoj verziji, naišla na oštre reakcije francuske kritike u obzoru 1968. godine). Na kraju svog stvaralačkog puta Gombrowicz, sad već posve svjestan vlastite starosti, vraća se sinonimiji »nezrelosti« od koje je počeo svoje ispitivanje i provociranje forme – pojma čiji se sadržaj, kao što smo vidjeli, stalno mijenjao (od psihološkog i sociološkog, preko mitskog i spoznajnog do egzistencijalnog i kozmičkog) i koji je u *Opereti* konačno stekao vizuru negacije Povijesti same – još jednog doma koji, poput teatra u teatru, nosi značenja tamnice u koju je bačena ljudska egzistencija. S druge pak strane, preostaje čežnja za autentičnošću, za Drugim, za svekolikim mogućnostima koje donosi mladost – preostaje nužnost bijega iz doma.

Međutim, za Gombrowicza samog te su mogućnosti sada sasvim iscrpljene: posljednje razdoblje njegova života, koje je proveo sa suprugom Ritom u Venceu, u znaku je bola, kojemu posvećuje svoje preostale književne planove (ideja o drami o boli jedne muhe), i taj bol, posve osoban, postaje posljednjom, egzistencijalnom spoznajom skore smrti.

Iako su mu upravo te godine donijele konačnu satisfakciju – postao je književnom veličinom. U Venceu posjećuju ga mnogi intelektualci, i poljski i francuski, zajedno s Dominique de Roux piše knjigu intervjua (obično zvanu Gombrowiczevim *Testamentom*), 1967. godine dobiva Međunarodnu nagradu izdavača (Prix Formentor), a navodno je 1969. trebao biti glavni kandidat za Nobelovu nagradu. Ipak, to nije dočekao: umro je 24. srpnja iste godine u Venceu, gdje je i pokopan.

Tako je umro čovjek koji je više od svega volio režirati. Uostalom, i Gombrowiczevo je djelo čitavo u znaku teatralnosti. Sama ideja forme, koja organizira »prasisituaciju«, ima svoju jezgru u znakovnoj prirodi zbilje, oličene u simbolu doma; njoj se, međutim, suprotstavlja ljudska čežnja za

* Jan Błoński, *Historia i Operetka*, u: *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984, str. 264.

autentičnošću, i to generira dramski sukob, svojevrsnu dubinsku radnju Gombrowiczeva književnog i životnog kazališta – njegov bijeg iz doma. Između »Ja« i svijeta/doma postoji, naime, stalna napetost koja se književno ostvaruje kao fabulacija »površine«, ali istodobno i uvijek vraća u svoje ishodište – u situaciju koju određuju Ja, Dom, Drugi i Književnost. Stilistika te književnosti u znaku je groteske i u tom smislu Gombrowicz je nesumnjivo poveznica u središnjoj liniji te poljske tradicije: Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witold Gombrowicz – Sławomir Mrożek.

No, Gombrowiczeva je teatralnost istodobno samo najradikalniji oblik književnoga samopotvrđivanja – jer književnost je za njega bila »više nego sredstvo, odnosno medij eksteriorizacije vlastite ličnosti, ona je njegov egzistentni status, ona je ono po čemu on jest«.*

GOMBROWICZ U HRVATSKOJ: ZDRAVKO MALIĆ

Kratak pogled na Gombrowiczevu biografiju završava ovdje citatom iz doktorske disertacije Zdravka Malića, najznačajnijeg hrvatskog polonista, koja je – pod naslovom *Književno djelo Witolda Gombrowicza* – obranjena na Sveučilištu u Zagrebu 1965. godine. Nimalo slučajno. Jer, upravo od tog pothvata započinje hrvatska recepcija Gombrowiczeva djela i u bitnoj je mjeri određuje: naime, gotovo sve što u Hrvatskoj o Gombrowiczu znamo zahvaljujemo upravo Maliću, koji je svoj golemi analitičko-interpretacijski napor, sadržan ponajprije u radnji, a kasnije prezentiran u hrvatskom tisku, uporno pokušavao »pohrvatiti«, vjerujući duboko da Gombrowiczevo djelo može biti itekako dobrodošlim sredstvom u borbi svakog mislećeg pojedinca protiv svekolikih privida čovjeka kao društvenog bića.

Međutim, Malićeva je disertacija, čija su četiri djelomice prerađena dijela objavljena u poljskim književnim časopisima krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, odigrala važnu, a možda i prijelomnu ulogu i u povijesti gombrowičologije općenito, a naročito tamo gdje je, po prirodi stvari,

* Zdravko Malić, *Književno djelo Witolda Gombrowicza*, doktorska disertacija, Zagreb 1965, str. 114.

ona imala najpotpuniji odjek: u samoj Poljskoj. Naime, prije njezine pojave poljska se kritika, kako međuratna tako i ona nakon 1956. godine, uglavnom bavila psihološkim i socijalnim referencama Gombrowiczevih djela; Malić, pak, autor prve disertacije o piscu u svijetu, usmjerio je svoju pozornost na književne, imanentne vrijednosti tog opusa, temeljeći svoj analitički prosede na istraživanju Gombrowiczeve stilistike, ali ujedno šireći svoju interpretaciju u smjeru širih idejnih i književnopovijesnih odnosa. Vidio je Gombrowicza kao egzistencijalista (što nije bila velika novost), ali je njegovo djelo iščitao u kontekstu književnoga poretka, na čijem je čelu vidio onoga koji je njemu, ali i mnogima drugima iz njegove generacije, bio nesumnjivo najveći autoritet – Miroslava Krležu.

Postavljajući, naime, Gombrowiczevo djelo u odnos prema Krleži iz tridesetih godina – onom Krleži koji se, s perspektive »na rubu pameti« okomio na »hrvatsku književnu laž« – pronašao je u autoru *Ferdydurke* više nego razorno oružje protiv svekolike »poljske književne laži«. Istodobno, za Malića, koji je književnost vidio kao područje osobne slobode i koji ju je uvijek nastojao obraniti od upletanja svake forme (ideologije, stereotipa i dr.), poljski je pisac postao mjerom ne samo Književnosti, već i vlastite književne egzistencije. Doista, rijetko bi se ne samo u Hrvatskoj mogao pronaći kritičar i znanstvenik koji je tako osobno, premda tako argumentirano, istraživao predmet svoga interesa: djelo autora koji se i sâm čitav život opirao neautentičnosti, opirao Drugome – žudeći za Drugim.

Zdravko Malić preveo je najveći dio Gombrowiczevih djela na hrvatski jezik: odabrane novele, *Ferdydurke*, *Ivonu*, *Vjenčanje*, *Kozmos*, esej o Danteu, a započeo je prevoditi i *Trans-Atlantik*. No osim toga objavio je i čitav niz ogleđa i rasprava koje su se, uoči stote obljetnice piščeva rođenja, našli objavljeni u dvjema knjigama: *Mickiewicz itd.* (2002) i *Gombrowicziana* (2004). Obje knjige svjedoče ne samo o dimenzijama univerzalnosti Gombrowiczeva djela, već isto tako o Malićevom samosvojnom viđenju poljskog pisca.

Malićeva gombrowičologija pojavila se u Poljskoj u vremenu obnovljena interesa za autora *Dnevnika*: upravo od početka sedamdesetih godina – i ne bez Malićevih zasluga – svjedoci smo stalnog rasta interesa za pisca koji je tako radikalno kritizirao »poljsku formu«. I unatoč različitim pokušajima

»uvlačenja« njegova djela u kontekst političke i ideološke borbe koja se vodila sedamdesetih i osamdesetih godina, ono se tome stalno opiralo: i poslije svega Gombrowicz je ostao »zaštitnim znakom« svakog individualnog viđenja svijeta. O tome svjedoči i sama, razrasla i krajnje otvorena, gombrowičologija danas. Uostalom, u Poljskoj, koja nakon 1989. godine više nije bitno opterećena ideološkim podjelama i predrasudama, kritika se uglavnom bavi posve drugim temama: u središtu njezine pozornosti više nije Gombrowicz racionalist i egzistencijalist, već Gombrowicz metafizičar (ponajprije u vizuri *Kozmosa*) i postmodernist. Kao i uvijek – svako doba ima svoga Gombrowicza.

Važan dio tog stalnog interesa za Gombrowicza njegova je značajna prisutnost na poljskim i europskim kazališnim pozornicima. Nažalost, hrvatska kazališna publika do sada je samo rijetko imala priliku otkriti tajne Gombrowiczeve dramske forme. Zato ova knjiga, koja – uz postojeće Malićeve prijevode *Ivone* i *Vjenčanja*, donosi novi prijevod *Operete* Mladena Martića – nastoji ponajprije biti pozivom na predstavu.

DALIBOR BLAŽINA